

Übersetzungen von Natsume Sōsekis „Ich der Kater“ im Vergleich. Versuch einer transkulturellen Lektüre

Natsume Sōsekis Roman „Wagahai wa neko de aru“ wurde von 1905 bis 1906 in der Literaturzeitschrift „Hototogisu“ veröffentlicht.¹ Der Titel der 1996 im Insel-Verlag erschienenen deutschen Übersetzung von Otto Putz lautet „Ich der Kater“, im Englischen „I am a Cat“ (1972–1986), im Französischen „Je suis un chat“ (1978).² Was sich in den Titeln andeutet, erweist sich näher betrachtet als fruchtbarer Gegenstand für einen Übersetzungsvergleich. Darüber hinaus enthält dieses Werk in nuce, was die Literatur der Meiji-Zeit auszeichnet, nämlich die Amalgamierung westlicher, japanischer und chinesischer Kultur und fordert zu einer transkulturellen Lektüre heraus. Im Folgenden wird anhand der drei Übertragungen des *Kater*-Romans das Wechselspiel kultureller Perspektivik herausgehoben und zugleich den daraus resultierenden Widerständen beim Übersetzen nachgegangen.³ Sōsekis Roman soll als Modell transkultureller Lektüre verstanden werden. Einerseits zeichnet er sich durch kulturelle und sprachliche „Ferne“ zur europäischen Kultur und andererseits durch kulturelle Hybridität aus.

Romananfänge stellen für jede Übersetzung eine delikate Herausforderung dar. Um so mehr, als im *Kater*-Roman bereits mit dem ersten Wort die sprichwörtliche Unübersetzbarkeit einsetzt. Stellen wir zunächst Original und Übertragungen gegenüber:

- Wagahai wa neko de aru. Namae wa mada nai (NEKO 3)
- I AM A CAT. As yet I have no name. (CAT I: 5)
- Je suis un chat¹. Je n’ai pas encore de nom. (Fußnote: ¹ ‚Je suis un chat‘: l’auteur produit un effet comique par l’emploi d’un mot, sans équivalent exact en français, pour le pronom de première personne, qui était employé par les fonctionnaires, les militaires, les hommes politiques, etc., et donnait une impression d’arrogance.) (CHAT 23)
- Gestatten, ich bin ein Kater! Unbenamst bislang. (KATER 7)

¹ Ich zitiere nach: Natsume Sōseki, *Wagahai wa neko de aru*, Sōseki-Zenshū, Tōkyō (Iwanami) 1993, Bd. 1, (Abk.: NEKO).

² *Ich der Kater*. Roman. Aus dem Japanischen übertragen und mit einem Nachwort versehen von Otto Putz. Frankfurt a. M. (Insel) 1996. (Abk.: KATER). *I am a cat*. Transl. by Aiko Itō and Greame Wilson, Rutland, Vt. (Tuttle) 3 vol., 1972–1986 (Abk.: CAT I, II, III). *Je suis un chat*, traduit du Japonais et présenté par Jean Cholley. Gallimard/Unesco 1978 (Abk.: CHAT)

³ Die große kulturelle Distanz zwischen den europäischen und den asiatischen Literaturen birgt an sich bereits Schwierigkeiten bei der Übersetzung und Rezeption. Die asiatische Germanistentagung sollte daher nicht nur ein Forum der Erforschung deutscher Literatur in Asien, sondern umgekehrt auch Medium zur Förderung des kulturellen Dialogs mit asiatischen Literaturen sein.

Das Problem der Ich-Bezeichnung *wagahai* mit ihren sozialen und historischen Implikationen, wie sie die französische Version in der Fußnote erklärt, wird jeweils unterschiedlich gelöst. Die englischen Übersetzer suchen den Ausweg über ein optisches Signal im Druck, indem der erste Satz in Großbuchstaben gesetzt wird. Lediglich im Vorwort verweisen sie auf die Unübersetzbarkeit von *wagahai*, verzichten aber im Text bewusst auf zusätzliche Anmerkungen: „There being no English equivalent for the Japanese word *Wagahai*, the main significance of that title, (...) cannot be conveyed to the English reader. (...) Such problems usually lead translators to beg the indulgence of their readers: but forgive them not, for they know what they do.“ (CAT I: 18f) Der Ton des leicht arroganten, hochnäsigen Sprechers wird in der deutschen Übersetzung durch die antiquierte, preußisch-militärische Knappheit des „Gestatten“ und die verballhornte Aussage der Namenlosigkeit – unbenamst – angeschlagen. Gegenüber der sachlichen, aber literarisch wenig reizvollen französischen Version entfernt sich diese Übertragung sprachlich vom Original, um dessen Tonfärbung der Redeweise einzufangen.

Bereits hier wird die Komplexität der Kulturtechnik Übersetzung deutlich. Auf der Wortebene gibt *wagahai* die Ich-Personaldeixis vor, zugleich wird ein sozialer und historischer Bezugsrahmen aktiviert, indem es auf die Militär- und Funktionärs-Ebene verweist, in der diese Ich-Bezeichnung mit dem Beginn der Meiji-Zeit populär war. Zudem schwingen emotionale Elemente des Überlegenheitsgefühls der neuen Machteliten mit. Der eigentlich literarische Effekt kommt durch die „falsche“ Verwendung in Gang, insofern *wagahai* von einer kleinen Katze ins Maul genommen wird, die sich immerhin treffend als Kater zu erkennen gibt. Durch die Fallhöhe von sozialer Benutzerschicht und realem Sprecher wird eine Komik erzeugt, die einen ironisch spielerischen Grundton vorgibt und im Leser Überraschung, ja Verwunderung und Erwartung auslöst. Dieses diffuse Bündel an Bedeutungselementen wird durch die Übersetzungen aufgefächert und je optisch, kommentierend oder imitierend versucht zu erfassen.

Unterschiedliche Lösungen finden wir etwa auch bei der Wiedergabe von Namen, sei es der Romanfiguren, sei es von historischen Persönlichkeiten, von Werktiteln und fiktiven wie realen Ortsnamen. Ein Beispiel soll dies illustrieren. In einer beiläufigen Bemerkung fällt der Name des chinesischen Weisen „Tekkai sennin“ (NEKO 113). Die Erläuterung der japanischen Gesamtausgabe in einer Endnote (NEKO 597) zur Figur des Weisen und auch die Tatsache, dass sie häufiges Motiv der Kanō-Malschule ist, wird von der französischen (CHAT 113) und der deutschen Übersetzung (KATER 130 und 618) übernommen. Während allerdings erstere die japanische Lesung des Namens als *Tekkai* wiedergibt, wird er in letzterer als *T'ieh-kuai* ins Chinesische rückübersetzt. Ein Aspekt, auf den noch genauer eingegangen wird. Die englische Version entzieht sich der Notwendigkeit, genauere Auskunft über *Tekkai* zu geben, indem sie neutralisierend lediglich von „a Chinese sage“ (CAT I: 176) spricht und den Namen weglässt. Um der einfacheren Lesbarkeit willen unterschlägt sie hier eine von Sōseki dem Kenner zugeeignete Andeutung der von ihm hochgeschätzten Malerei im altchinesischen Stil. Eindeutig zeigt sich hier im Verzicht auf einen Apparat von Anmerkungen das Bemühen, durch einen geglätteten Text den Leseprozess zu vereinfachen.

chen.⁴ Den Eingriffen in die Originalstruktur, ob kürzend oder erweiternd, steht das heutige Übersetzungsverständnis weitgehend kritisch gegenüber.⁵

Die französische Übersetzung bemüht sich weitgehend um Texttreue, die sprachlich schwer Übersetzbare und Hintergrundinformationen mittels gründlicher Anmerkungen auszugleichen versucht. Der Lesefluss wird dadurch gebrochen und das akademische Element in den Vordergrund gerückt. Dadurch wird, positiv formuliert, die Fremdheit des Textes intensiviert, aber zugleich eine gewisse Einschränkung der literarischen Qualität in Kauf genommen. Die deutsche Übertragung hat sich sowohl Lesbarkeit wie Texttreue und Informativität vorgenommen. Erläuternde Zusatzinformationen werden wie in der japanischen Gesamtausgabe als Endnoten im Schlussteil untergebracht. Hier zeigt sich, dass Übersetzung ein anhaltender Prozess ist, der über drei Jahrzehnte hinweg zu äußerst unterschiedlichen Ergebnissen führte. Jede der drei Übersetzungen stellt für sich einen gültigen Versuch dar, das so schwierige wie faszinierende Werk einem anderen Kulturraum zu erschließen, zugleich zeigt sich an ihnen der prozesshafte Charakter von Übersetzung, der die Übersetzer zu immer neuen Anläufen herausfordert.⁶

In dem Anfangssatz des *Kater*-Romans liegt noch ein weiteres Strukturprinzip dieses Textes begründet. Programmatisch werden mit *wagahai* und „Kater“ zwei Bereiche, soziale Eliteschicht und die Kreatur Katze, kombiniert, die gemeinhin als unvereinbar gelten. Aber genau die Unvereinbarkeit der Welten, die hier im Text aufeinander prallen, nimmt die hybride Mischung verschiedener Kulturen vorweg, die fast ein Jahrhundert später unter dem Begriff Transkulturalität versucht wurde theoretisch einzuholen.⁷

Natsume Sōseki befindet sich wie viele Intellektuelle seiner Zeit an der Schnittstelle von drei Kulturen, die seinen geistigen, ästhetischen und emotionalen Kosmos bilden. Mittels der vom gesunden Menschenverstand entbundenen Kater-Perspektive lassen sich im fiktionalen Rahmen zeitlich, räumlich und kulturell Getrenntes kombinieren und die Kategorien der physikalischen Welt und des Verstandes aufheben. Dazu folgendes Beispiel: Bei der Schilderung des psychischen Zustandes seines

⁴ Die Anpassung an den kulturellen und intellektuellen Rahmen der Leserschaft legt den Schluss nahe, dass für die Übersetzer die Theorie von Eugene Nida richtungsweisend war, der mit seinem Prinzip der dynamischen Äquivalenz die Lesbarkeit akzentuierte. Vgl. Nida, Eugene „Theorie and Practice of Translation“ (1969), dazu Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Wiebelsheim (Quelle und Meyer), 2004 (7. Aufl.), S. 154–157.

⁵ Vgl. dazu Koller, Werner: Einführung in die Übersetzungswissenschaft (2004), S. 248–252.

⁶ Derridas Hinweis, wonach Übersetzung keine Identität mit dem Original produziert, erweist sich auch hier als grundlegend für die Beschäftigung mit den vorliegenden Übersetzungen. Derrida, Jacques: Babylonische Türme. Wege, Umwege, Abwege. In: A. Hirsch (Ed.): Übersetzung und Dekonstruktion. Frankfurt: Suhrkamp 1997, 119–165. Ähnlich argumentiert auch Peter Utz in seiner großen Studie „Anders gesagt – autrement dit – in other words. München (Hanser) 2007, S. 18–20.

⁷ Maßgeblich durch die Definition von Welsch: Welsch, Wolfgang: Transkulturalität. Zwischen Globalisierung und Partikularisierung. In: Paul Drechsel (Hg.): Interkulturalität – Grundprobleme der Kulturbegegnung. Mainz 1998, pp. 45–72.

Herrn Kushami,⁸ der sich von den Schülern der Nachbarschule regelmäßig zu chole-
rischen Wutanfällen hinreißen lässt, bemüht der Kater über 2000 Jahre Medizinge-
schichte. Angefangen von *Henjaku*, dem berühmten Mediziner der chinesischen *Sen-
goku*-Ära (402–221 v. Chr.) und das medizinische Werk *Shokanron* (ca. 25–220 n.
Chr.), über die griechische Antike mit der Viersäftelehre des Galenos (129–216 n. Chr.)
und der Medizin des Paracelsus (1493–1541) am Übergang von europäischem Mittel-
alter zur Neuzeit lässt er die Weisheiten über den Blutandrang zum Kopfe Revue pas-
sieren. Dass in der Gegenwart von den vier Säften nur noch das Blut geblieben sei,
verdanke sich, so der Kater, dem Fortschritt menschlicher Zivilisation. Die anschlie-
ßend vorgestellte Blutmenge des Durchschnittsmenschen von reichlich 9,9 Litern
dürfte eher der lautlichen Abrundung des zweifach wiederholten *go shō go gō* als der
medizinischen Exaktheit geschuldet sein, eine Übertreibung, die der französische
Übersetzer, dem die ans Absurde grenzende Komik dieser Szene entgeht, mit einem
„sic“ zu entschuldigen sucht.

Schließlich kommt ein Sprung in die unmittelbare Zeitgenossenschaft aktueller Er-
eignisse. Die nervöse Reizbarkeit Kushamis wird mit der Reaktion der Polizei in
Tōkyō auf die Unruhen anlässlich des Friedensvertrages von Portsmouth als Variante
des gleichen Phänomens Blutandrang zum Kopfe beschrieben. Aufgebracht durch
die schlechten Vertragsbedingungen zerstörten Demonstranten zahlreiche Wachhäu-
ser und Polizeistationen, woraufhin sich alle Polizisten fluchtartig ins Hauptquartier
zurückzogen.⁹ Hier findet sich die Inkommensurabilität historischer, kultureller und
kategorialer Bereiche schlicht außer Kraft gesetzt. Verschiedenste Faktoren werden
am fiktiven Knotenpunkt des Kater-Bewusstseins zu einem hybriden Diskurs gebün-
delt, kulturell Verschiedenes wird vermischt, Fremdes und Eigenes werden kombi-
niert und Teil einer neuen Identität.

Neben dieser, dem Text impliziten transkulturellen Schicht, ergibt sich eine wei-
tere Dimension, die erst im Umweg über die Übersetzungen sichtbar wird. Die Rede
ist von dem Wechselspiel der kulturellen Perspektivik. Hierbei lassen sich drei Ebe-
nen unterscheiden. Die erste betrifft die Wiedergabe der Namen, Begriffe aber auch
einzelner Phrasen, die den Ort des Geschehens jeweils in einem spezifischen Umfeld
verorten, entweder in dem Kulturbereich der Zielsprache oder dem der Ausgangs-
kultur, oder aber auch in der herbei zitierten Kulturwelt Griechenlands oder Chinas.
Die deutsche Übersetzung etwa versetzt den Edo-Slang des Katers *Kuro* kurzerhand
in das berlinerische Milieu. Auch die sprechenden Straßennamen von *Kangetsus* mi-
nutiöser Schilderung seines Violinenkaufs werden sinngemäß übertragen, wodurch
der Ort des Geschehens zwischen deutschsprachigem und japanischem Kontext
changiert. Hier kommt es immer wieder zu Brechungen der Illusion von Nähe und
Ferne. In gleicher Weise verfahren die Übersetzer ins Englische. Dagegen übernimmt
die französische Übertragung die japanischen Lesungen. Sie hält somit konstant am

⁸ So die japanische Lesung des Namens, die von der frz. Übersetzung übernommen wird, in
der deutschen tritt er als Schneutz, in der englischen als Sneaze auf, womit auf die Bedeutung
„Niesen“ von „kushami“ referiert wird.

⁹ NEKO 319–320, CAT III: 28–30, CHAT 272–273, KATER, 358–359. Vgl. dazu die Erläute-
rungen.

japanischen Duktus fest und verzichtet bis auf wenige Ausnahmen darauf, die sprechenden Namen zu erklären.¹⁰

Bei der Wiedergabe der zahlreichen chinesischen Personen- und Werknamen verdeutlichen die Übersetzungen wiederum ein zweites transkulturelles Element. Chinesische Klassiker sind Teil der japanischen Kulturtradition und haben sich in Form japanisierter Namen etabliert, wie am Beispiel von Tekkai zu sehen war. Bei der Übersetzung in europäische Sprachen wird diese Integration altchinesischer Kultur je nach Übersetzungsstrategie aufgebrochen. Eine Rolle der kulturellen Differenzierung spielt dabei auch die Wahl der Transkription des Chinesischen, wobei Wade-Giles und Pinyin unter den etwa 20 Systemen die gebräuchlichsten sind. Um ein beliebiges Beispiel herauszugreifen, soll die Wiedergabe von Autor und Titel der chinesischen Gedichtsammlung „*hakurakuten no biwa*“ verdeutlichen, welche Vielfalt sich dadurch ergibt. In der englischen Version lesen wir „Po Chü-i's *Lute Song*“ (Wade-Giles, CAT I: 88), auf Französisch ist von „des Ballades des *joueuses de luth* de Bai Le Tian“ (Pinyin, CHAT 62) die Rede und in der deutschen Übertragung lautet die gleiche Passage wiederum nach Wade-Giles „P'i-P'a-Hsing von Po Chü-i“ (KATER 60). Was im Original dem japanischen Leser idealerweise als Bildungsgut vertraut ist, führt beim europäischen Leser tendenziell dazu, beide Kulturen und Sprachen ununterschieden in eins zu setzen. Umgekehrt spiegeln ihm die zahlreichen Anspielungen auf die griechische Mythenwelt eine kulturelle Vertrautheit vor, deren Namen im Original in Katakana wiedergegeben und damit in ihrer fremden Herkunft markiert werden. Die Gattin von *Kushami* dürfte angesichts der gelehrten Griechisch-Lektionen des Ästhetes *Meitei* ein ironischer Prototyp des japanischen Lesers sein, dem die westlichen Begriffe in der Regel exotisch erscheinen (z. B. KATER 255–257, NEKO 231–232). Die Übersetzungen offenbaren damit das in diesem Text angelegte, komplexe und dynamische Wechselspiel von kultureller Nähe und Distanz von Eigenem und Fremden.

Zum dritten findet auch auf der Inhaltsebene ein Umschlag der kulturellen Perspektivik statt, eine Art Rezeption von der anderen Seite her, die dem Leser der jeweiligen Kulturzugehörigkeit nicht immer bewusst ist. Wenn *Kushami* zum Frühstück Brot mit Marmelade verzehrt, liegt darin für westliche Leser nichts Besonderes. Erst wenn das Gespräch auf die hohen Haushaltsausgaben kommt, zu denen die Luxusgüter Brot und Marmelade im Japan der Meiji-Zeit wesentlich beitragen, wird der Wechsel zwischen Fremdem und Vertrautem bewusst (NEKO 89–90, KATER 104). Sowohl bei der Aufspaltung des chinesischen vom japanischen wie auch bei der Zurückübersetzung des abendländischen Bildungsgutes ergeben sich durch die Übertragung in den europäischen Sprach- und Kulturraum kulturperspektivische Verschiebungen, die dem hybriden Charakter des Textes geschuldet sind.¹¹

¹⁰ Vgl. zu den Dialektstellen: NEKO 44, KATER 53, CHAT 56, CAT I: 79; zu den Straßennamen: NEKO 502, KATER 543, CHAT 395, CAT III: 278f.

¹¹ Dies gilt in ähnlicher Weise auch für die zahlreichen Anspielung auf die westliche Naturwissenschaft, die jeweils absurde Brechungen durch die Konfrontation von Wissenschaftsdiskurs und banaler Alltagssituation erzeugen. Ausführlicher in F. Hintereder-Emde: Ich-Problematik um 1900 in der japanischen und deutschsprachigen Moderne. Studien zu Natsume Sōseki und Robert Walser. München (iudicium) 2000, bes. S. 155–166.

Eine abschließende Betrachtung soll verdeutlichen, dass sich das diffizile Beziehungsgeflecht kultureller Bedeutungen keineswegs mit der eindimensionalen Kulturzuordnung und Rückübersetzung erfassen lässt. Es handelt sich um eine Passage aus dem Brief des verrückten Zen-Adepten Rōbai an Kushami, die sich mit der Gottesvorstellung beschäftigt:

- Tenchi no uchi ni nani wo tanoman to suru ka. Kami? Kami wa ningen no kurushimagire ni detsuzō seru dogū nomi. Ningen no setsuna guso no gyoketsu seru shūgai nomi. (NEKO 375)
- What is there in the whole wide universe on which you dare depend? God? God is a mere clay figure fabricated in the depths of their despair by dreggy persons, by beings themselves so terrified as to be nothing more than stinking lumps of shit. (CAT III: 112f)
- Sur qui ou quoi pouvez-vous compter dans les cieux et sur la terre? Dieu? Dieu n'est qu'une marionette inventée par les hommes dans leur misère. Ce n'est que le cadavre puant et raidi des excréments que les hommes évacuent dans l'excès de leurs souffrances. (CHAT 314)
- Wo findet Ihr Halt zwischen Himmel und Erde!? Bei Gott? Gott ist nichts als ein Idol aus Lehm, geschaffen von Menschen in der Hölle ihrer Qualen. Nichts als ein stinkender Leichnam – ein Kondensat aus menschlichen Exkrementen und Gram. (KATER 421)

Hier konzentrieren wir uns auf den Begriff „Gott“, der eine „detsuzō seru dogū“ ist, also nichts als eine „gefälschte Tonfigur“. Es fällt den Übersetzern sichtlich schwer, die radikale Ablehnung eines Gottes in ihrer vulgären Radikalität wiederzugeben. Das Englische „a mere clay figure“ kommt dem Original nahe, unterschlägt aber das Element der Fälschung. Die französische Formulierung greift es in der „marionette inventée“ auf, suggeriert aber gleichzeitig durch die „marionette“ die Möglichkeit des souveränen Manipulierens. Die deutsche Lösung bleibt mit „Idol aus Lehm“ im sakralen Bildbereich, wobei das weniger gebräuchliche Idol anstelle von Götze die Fälschung im Sinne von *falscher Gott* impliziert. Im Japanischen lautet die präzisere Übersetzung von Idol allerdings *gūzō*. Darin liegt auch die Problematik, insofern der Begriff Idol die Existenz eines wahren Gottes voraussetzt, die im Original aber negiert wird. Das ist die konsequente Haltung des Zen-Buddhismus, der keinen Gottesbegriff kennt. Indem die deutsche Übersetzung interpretierend in den christlichen Vorstellungsbereich von Gott und Götze zurückverweist, wird die nicht-theistische Position des Buddhismus im Ausgangstext übergangen. Die einfache Rückübersetzung westlicher Kulturelemente in den eigenen Kulturkontext birgt also die Gefahr, die spezifische Bedeutung des Ausgangstextes zu übergehen.

Zusammenfassend veranschaulicht die transkulturelle Lektüre zum einen das Wechselspiel der Verortungen, indem durch die Übersetzung der Namen und Örtlichkeiten oder auch durch dialektale Färbung stärker die Ausgangs- oder die Zielsprachenkultur betont wird. Zudem verdeutlicht unsere Analyse die komplexe Verschränkung verschiedenster Kultursedimente. Die griechisch-abendländische Mythen- und Kulturwelt, die im japanischen Ausgangstext durch Katakana als Fremdes markiert ist, macht in den Übersetzungen unvermittelt eine Metamorphose in vertrautes Kulturgut durch. Japanisierte Namen und Werke aus der altchinesischen Kul-

turtradition werden meist in die im europäischen Kontext gebräuchlichen Chinesisch-Transkriptionen übersetzt. Dadurch findet eine Aufspaltung der im Ausgangstext angelegten sprachlich integrierten Kulturtradition statt, die zumindest im deutschsprachigen Raum paradoxerweise zu einer fälschlichen Gleichsetzung von Japan und China und damit ihrer Sprachen und Kulturen führt. Schließlich zeigte sich, dass sich die Übersetzung sogenannter eigenkultureller Elemente nicht auf eine bloße Rückversetzung in den vertrauten Kontext beschränken kann. Bei genauer Betrachtung sehen wir, dass die Eigenkultur durch den Blick von einer Außenperspektive her einem Prozess unterzogen wird, der im Durchgang durch die Hybridisierung neue kulturelle Formen schafft, die es gilt in der Übersetzung zu erfassen.